



# Orson Welles y la Segunda Guerra Mundial: un episodio latinoamericano

Escriben CARLOS ABRAHAM y ROCÍO MEZZA

para explicar qué significaba aquella música desde el punto de vista social, ya que abarcaría un interesante porcentaje del film.

La tercera historia, *Four men in a raft*, era la que Welles creía más valiosa, la que más le interesaba, porque era un acto de desesperación y arrojo. Los jangadeiros fueron cuatro marineros, nobles y orgullosos, que no conformes con el precio que se les pagaba por su pesca -debido a que los intermediarios eran los favorecidos-, zarparon de Bahía, su pueblo natal, en una precaria balsa y navegaron a lo largo de toda la costa del Brasil, desde el norte del país hasta llegar a Río de Janeiro, para reclamar por su situación ante el presidente brasileño, el cual no pudo negarse a recibirlos. Cuando llegaron, ya eran famosos -sólo por el mérito de su viaje-.

Un cambio de propietario en la RKO trajo nuevos jefes juramentados en su contra. Rockefeller quedó fuera y entraron Floyd Odlum y la Atlas Film Corporation. Odlum causó el derrumbe final de la película. Welles decía que el cambio de la RKO fue algo que hicieron auténticamente sudamericano, debido a

que habían sustituido de presidente de la noche a la mañana. A los nuevos hombres que llegaron al poder en la RKO les fue demasiado fácil echar en horas a Welles y a su equipo de sus oficinas y hacer que aquel monumental documental en América del Sur pareciera una delirante pérdida de dinero. Favorecía sus intereses el hacerlo así. Pensaron que la aventura sudamericana era una chifladura y embistieron contra la secuencia de la samba. Welles comprendía la desconfianza de ellos, sobre todo porque no se trataba de una idea de él, no existía guión alguno, ni tampoco tenían forma de saber si, tal vez, había algo que podría ser interesante dentro de esos miles de metros de película. Lo que no concebía, era que pensarán que fue una idea de él, el irse a Río para gastarse el dinero de la compañía. En breve, perdió los últimos vestigios del control sobre *The Magnificent Ambersons*. "...si yo hubiese estado allí, me habría visto obligado a un compromiso sobre la edición, pero hubiera sido mío y no el fruto de comités confundidos y a veces medio histéricos. Si hubiese estado allí en persona, hubiera encontrado mis propias soluciones y salvado la película de forma que pudiera llevar el sello de mi esfuerzo."<sup>2</sup>

Por ende, esta tragedia, no sólo le valió la mutilación de *The Magnificent Ambersons*, y los dos años que le llevó realizarla -Welles suponía que podría haber sido mejor que el *Ciudadano Kane*-, también le costó películas que no pudo hacer y años en los que no pudo trabajar.

En cuanto se le hizo dejar Brasil -debido al cambio de junta de gobierno en la RKO-, Welles, junto a Dick Wilson y el cámara George Fanto, tomó el dinero que les quedaba e hicieron el documental en blanco y negro de los *jangadeiros*, siguiendo la

## Carlos Abraham

Es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Crítico literario especializado en los géneros ciencia ficción y fantástico. Colabora en diversas revistas especializadas; en los diarios *El Día* y *Nueva Era*, y en las publicaciones académicas Series monográficas y Cuadernos Angers-La Plata.

## Rocío Mezza

Licenciada en Investigación y Planificación Audiovisual, Universidad Nacional de La Plata. Ha cursado la Maestría en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional de Rosario. Docente en la cátedra Teoría del Lenguaje Audiovisual y Teoría de la Crítica, FBA-UNLP. Realizó los documentales *Martirio de San Sebastián* (1999) *Puesta de instalaciones* (2000). Investigadora en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

## 1- *It's All True*, El episodio (trágico) de América del Sur

La historia comienza con la firme propuesta que la RKO, más específicamente, sus jefes John Hay Whitney y Nelson Rockefeller, hace a Orson Welles de ir a Río de Janeiro a filmar el documental *It's All True*. Era el primer año de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y resultaba de crucial importancia mantener a Latinoamérica fuera de la órbita nazi (había datos acerca de la posible infiltración teutona en las Guayanas, desde las cuales Panamá y su canal eran sumamente vulnerables; además, las dictaduras militares latinoamericanas eran notoriamente profascistas). A Welles se le dijo que el valor del proyecto no radicaba en la película en sí, sino en el hecho de hacerlo, insistiendo en que su presencia (como una especie de embajador extraordinario) y su contribución favorecerían al bienestar de los asuntos inter-americanos. A pesar de sus dudas y de su intención inicial de rechazar la idea, el propio Franklin D. Roosevelt ayudó a convencer a Welles de que no tenía otra alternativa.

Tanto la RKO como (finalmente) Welles querían hacer algo en favor del esfuerzo de guerra, por lo cual, cada uno por su parte aceptaron entrar en el proyecto. No obstante, la RKO, en su condición de firma comprometida frente a sus accionistas, negoció un riguroso acuerdo privado con el gobierno de Estados Unidos, según el cual éste debía aportar económicamente para sustentar su participación. Lo cual manifiesta la naturaleza no comercial del proyecto. Por el contrario, Welles rechazó el pago por su trabajo, y su desinterés resulta aún más elocuente si consideramos que, para hacer la película, tuvo que renunciar a un lucrativo programa de radio semanal. En definitiva, fue un trabajo *ad honorem*, a favor del gobierno, para beneficiar las relaciones interamericanas, al que Welles accedió porque se le presentó como si fuera un deber.

La RKO puso dinero para el proyecto, porque fueron persuadidos por Rockefeller -sarcásticamente, Welles lo llamaba «The Nelson Project» (El Proyecto Nelson)<sup>1</sup> -. Además dispusieron, a su pedido, de la colaboración de la Oficina del Coordinador de Asuntos Latino-Americanos.

En sus inicios, se pensó que el proyecto *It's All True* fuese un conjunto de tres filmes. Luego, se cambió por una película en tres partes: la primera de ellas se llamó *My Friend Bonito*, basada en un relato que Robert Flaherty escribió para Welles y que él había proyectado hacer en México, previo a que lo enviaran a Brasil. Norman Foster, adaptó junto a John Fante el relato de Flaherty, y filmó

parte del mismo durante aproximadamente nueve semanas en México, mientras Welles terminaba *The Magnificent Ambersons*, en Hollywood. Una condición que había establecido Welles era la garantía de que las moviolas y la película lo siguieran inmediatamente.

Con tan solo diez días de aviso, Welles emprendió el viaje hacia Brasil, sin guión. Brasil presionó sobre la elección del tema: el carnaval. *Carnival*, sería la segunda parte de la película. Los brasileños estaban un tanto avasallados por la potencia propagandística del medio cinematográfico. Su DIP (Departamento de Prensa y Propaganda) sabía del importante atractivo publicitario que podría significar el hecho que uno de los directores más famosos y creativos del mundo hiciera una magnífica película de propaganda turística -lógicamente, a proyectarse al término de las hostilidades-, centrada en su legendario carnaval. A todo ello, sumemos la observación que el funcionario brasileño encargado de colaborar con Welles en la producción de la película era nada menos que el jefe del Departamento de Turismo. El punto endeble de la idea era que ni Welles ni ninguno de los ejecutivos, tanto los de creación artística como de producción de la RKO, sabían absolutamente nada del carnaval. Welles accedió, aunque inconforme, a suprimir el segmento de la banda sonora dedicada al jazz en el original de *It's All True*, sólo cuando advirtió que la samba era el alma del carnaval, que esa música era la influencia más poderosa en la cultura popular del país y que, al igual que el jazz, la samba era en lo esencial una contribución negra. Sólo después de saber todo eso, Welles terminó por comprender que, en principio, podía utilizar el tema del carnaval, a pesar que aborrecía ese tipo de acontecimientos, pero quedó fascinado con la samba. Incluso así, había que evidenciar y experimentar. Tenían que fotografiar y grabar las escenas, antes de que pudieran desahrollarse para formar una película.

A pesar de la oposición de Welles a utilizar un exceso de material, contaban con dos equipos de cámaras completos, de los cuales se envió a uno con la orden de que filmara todo lo que pudiera. Welles nunca estuvo con él, pero dedujo que se había filmado mucho material desechable, aunque debía mantenerlos ocupados trabajando para que se sintieran satisfechos, ya que alegaban sentirse atrapados y con deseos de volver. En cuanto llegaron, filmaron todo lo que las cámaras pudieron recoger. La importancia radicaba, en gran medida, en lo que pudiera ser registrado y lo que su reducido grupo de investigadores lograran reunir sobre el tema de la samba. Todo el metraje tenía que ser organizado

## 2- *It's all true* y las huellas de los travel books

A mediados del siglo XVIII, se inicia en Europa la edad de oro de un género llamado "literatura de viajes" que reconoce sus primeros antecedentes en las crónicas de Indias y en Marco Polo. Se trata de descripciones de tierras lejanas, por lo común vírgenes o muy poco conocidas. El estilo era más narrativo que expositivo, pues seguía día a día los pasos de la expedición (a veces hasta el punto de transformar el libro en una serie de diarios de viaje, como ocurre con *How I found Livingstone*, de Paul Stanley). Se buscaba evitar a toda costa el exceso de datos técnicos (como las observaciones astronómicas y las mediciones topográficas), privilegiando en cambio las anécdotas y los elementos generadores de color local; el objetivo era conservar la amenidad y fluidez del relato, esenciales para un público masivo y no demasiado culto.

La causa de tal edad de oro se debe a la expansión del mercado de lectores, gracias al abaratamiento de los libros y a la alfabetización. El acceso de las masas a la letra impresa generó una demanda por una literatura entretenida, no demasiado ardua y en lo posible educativa. Las respuestas fueron la novela histórica (que exploraba tiempos remotos) y los *travel books* (que exploraban lugares remotos). A esto debe agregarse el impacto que en el imaginario social habían causado los épicos viajes de James Cook al Océano Pacífico y la expedición militar francesa a Egipto, encabezada por Napoleón Bonaparte. Esta última, que aportó el hallazgo de la piedra de Rosetta, fue determinante en el redescubrimiento europeo del Oriente. Una de sus consecuencias fue la llamada "fiebre de las antigüedades" de 1795-1805, amplio movimiento comercial cuya principal mercadería eran las momias y ánforas egipcias.

El género, durante todo el siglo XIX, disfrutó de una gran popularidad. Los periódicos publicaban por entregas los textos de los exploradores, apenas éstos volvían a la metrópoli; las posteriores ediciones en formato de libro alcanzaban tiradas enormes para la época. Quizá la temática más destacable del período fue la resolución del enigma de las fuentes del Nilo, empresa en la que participaron viajeros como Burton, Speke, Baker, Livingstone y Stanley. La declinación se produce hacia 1920-1930, debido a la competencia del cinematógrafo, que podía presentar la comarca en cuestión mediante imágenes y sonidos, lo cual generaba un efecto de realidad más verosímil que el del texto escrito.

Sin embargo, la prolongada tradición de la literatura de viajes dejó sus huellas en los *films* documentales de la primera mitad del siglo XX, especialmente al tratarse de documentales realizados con un enfoque artístico como *¡Que Viva México!* de Eisenstein y el objeto de nuestro estudio, *It's all true*. Entre tales huellas destacan: a)- La combinación de escenas descriptivas y narrativas (bajo la forma de microrelatos); entre estas últimas, cabe mencionar la historia del tributo de perrada en *¡Que Viva México!* y la de la jangada en el *film* de Welles. b)- El intento de hallar la "esencia", la "raíz telúrica" del país visitado: en ambos documentales, apenas aparecen el México o el Brasil modernos, "occidentalizados"; en cambio, hay una concentración casi absoluta en la perduración de la cultura indígena y criolla. c)- La espectacularización del color local. En *It's all true*, el gusto por el exotismo aparece claramente en la elección de los temas: el carnaval de Río de Janeiro, las jangadas (en la era pre-carnaval, el rasgo más característico de Brasil, hasta el punto de que la única novela de Julio Verne que transcurre en ese país se llama *La jangada*) y, en la historia finalmente eliminada *My friend Bonito*, las corridas de toros mexicanas y la bendición de los animales en la iglesia. d)- Los *travel books* solían iniciarse con una anécdota del viaje particularmente colorida, para atrapar y poner en clima al lector ya desde las primeras páginas. Luego continuaba la narración cronológica de la travesía, desde los preparativos de marcha hasta el regreso. *It's all true* comienza con la imagen de un brujo brasileiro que, a resultas de una disputa con Welles, lanzó una maldición vudú sobre el *film*. e)- El intento de presentación del país visitado como un entorno inocente y edénico, con habitantes no contaminados por los vicios de las culturas desarrolladas. Esta reelaboración del tópico rousseauiano del "buen salvaje" es constante en la literatura de viajes del siglo XIX (especialmente en los casos de Livingstone y Burton). La búsqueda de la inocencia y de la espontaneidad se plasma en *It's all true* (y en *¡Que Viva México!*) mediante el empleo de personas comunes del pueblo (que miran a la cámara, se sonríen sin motivo, etc.) para la interpretación de los roles, en vez de actores profesionales. En cuanto a la noción de entorno edénico, no puede dejarse de tener en cuenta el insistente trabajo visual centrado en las palmeras, las chozas asentadas en la arena de la playa, las muchachas con vestidos floreados y la abundancia de la luz, iconografía que desde las pinturas de la etapa polinesia de Paul Gauguin constituye para Occidente la representación convencionalizada del paraíso terrenal.

ruta de su viaje. Cuando rehicieron el recorrido, mediado el viaje, el jefe jangadeiro, Jacaré, se cayó de su balsa y no pudo ser encontrado. Welles se sintió muy afligido ante la situación, sabiendo que los periódicos decían que todo había sido planeado para dar más emoción a la secuencia, cuando en realidad, ni siquiera estaban filmando en cuanto ocurrió la desgracia. Pensaba que este héroe se expuso a un peligro ridículo, a un riesgo innecesario, para acabar en las proximidades de las playas de Copacabana, luego de haber pasado toda su vida en el mar. A pesar de ello, consideraba el episodio de los *jangadeiros* como lo mejor de todo lo que había rodado en aquel país, aunque nunca llegó a ver un solo metro de lo filmado. Se lamentaba por ello, sobre todo conociendo la gran suma de dinero que se había gastado en las secuencias en technicolor de las sambas, de las cuales, tiempo después, llegó a ver unos dos rollos en la televisión francesa que no le agradaron. En los seis o siete años siguientes, la música sudamericana se dispersó por todo el mundo y la película hubiese sido comercialmente rentable.

A su regreso a Estados Unidos, se puso en marcha una campaña implacable y maligna en su contra, los hombres de la industria habían sellado su imagen como la de un derrochador caprichoso e inestable. La versión de la RKO es que gastó una gran cantidad de dinero en *It's All True*, aunque sólo se gastó un poco más de la mitad de lo que se supuso que costaría. En definitiva: la RKO organizó un ataque en su contra para justificar que lo habían echado estando fuera del país y sin que éste pudiera defenderse. "Cuando me marché de Hollywood lo peor que se podía decir de mí era que yo era un tipo especial de artista. A mi regreso yo era una especie de lunático. No hubo otra historia que se contara de modo más incontrolado y brutal... Se creían hasta las más estúpidas invenciones. La opinión más amistosa fue ésta: 'Certo, tiene talento, pero no puedes fiarte de él. Tira el dinero a su alrededor a manos llenas, como un demente. Y cuando se cansa abandona sin más. Es un irresponsable.'<sup>3</sup> Sin que Welles lo buscara, lo irónicamente cierto, es que se lo contactó para hacer una película no comercial, y luego se le reprochó el hacer películas no comerciales. *It's All True* terminó como un proyecto independiente, habiendo comenzado como un proyecto de estudios.<sup>4</sup>

Se limitaron a permitir que *It's All True* fuera un fracaso económico, al igual que *The Magnificent Ambersons* y *Journey into fear* (esta película fue dirigida por Norman Foster, pero Welles fue quien la "diseñó"<sup>5</sup>). La RKO le había pagado por hacer

aquellas películas y ellos, como dueños, tenían derecho a hacer lo que quisieran. Dejaron de contar con Welles, pues ya no tenía ninguna otra película pendiente, y no le renovaron el contrato, aún cuando tenían por vender estas dos películas que se distribuyeron deliberadamente para que fueran fracasos, porque como él manifestó, si cualquiera de esas películas hubiesen sido un éxito, no hubieran podido justificar su despido.

Los rumores, aceptados como hechos reales y convertidos en publicidad abierta y encubierta, lo inhibieron en gran medida, tanto en el terreno práctico como en su libertad para hacer películas. Esto impidió que Welles volviera a hacer otra película hasta 1946, que rodó *The Stranger*, fue su único estreno en Estados Unidos que dio ganancias y que es considerada la más hollywoodense de sus películas, pero quizás la menos emblemática y comprometida.

La leyenda se extendió al poco tiempo, tornó un cariz realista y se arraigó a la convicción de la gente, la cual no pudo ver la realidad, ensombrecida por la leyenda. No interesaban los hechos; la ficción era mucho más entretenida. Welles decía que *It's All True* era un desastre clave en su historia. La imagen insidiosa que se dio de él, perpetuó un mito que no se merecía. "Yo he llevado esa leyenda sobre mis hombros durante más de un cuarto de siglo ... Yo que soy tan viejo, siempre miré adelante en espera de poder usar los años que me queden para llevar a cabo las funciones, tan deseadas por mí, de realizador de películas."<sup>6</sup>

Welles intentó durante años acabar *It's All True*. Parte de su trato con la compañía RKO para hacer *Jane Eyre*, establecía que le comprarían ese material y le permitirían montarlo, pero todo fracasó. Siempre se empeñó en conseguir aquel fortuito material que sabía era muy comercial en aquellos años en los que ese tipo de música latinoamericana interesaba a todo el mundo. Pero no tuvo buenos resultados: "Lo intenté todo y estuve muy cerca de lograrlo. Desperdicié años de mi vida. Si me hubiera olvidado de ello sin más, como hizo el estudio, hubiese podido seguir adelante, pero traté de ser leal al proyecto e intenté terminar la película. Fue el comienzo de un afán de terminar películas que me ha atormentado desde entonces."<sup>7</sup>


Quizás la maldición vudú, que lanzó un brujo brasileiro a la película de Welles, pudo haber trabado no sólo para con el proyecto, sino además, pareciera que se extendió al propio estudio, ya que fue re-descubierta en 1985 y finalmente estrenada en 1993, a pesar que quedan muchos de los miles de rollos en el proceso de ser restaurados.

*Four men in a raft* utiliza un tema y una escenografía paradigmáticamente adecuados al propósito inicial del *film*: la propaganda turística. La blanca arena de las playas, pintorescas cabañas, muchachas con flores en el cabello y el color local proporcionado por las tradicionales *jangadas*. Sin embargo, bajo esa panoplia de imágenes visuales semánticamente cristalizadas como propias de un "paraíso terrenal" al cual ir de vacaciones, la trama pone de manifiesto que ese paraíso contiene varias serpientes: la desigualdad social, la marginación y la ausencia de derechos básicos para las clases proletarias.

Mientras la RKO y el gobierno de EE.UU. buscaban realizar un optimista documental de propaganda turística para cimentar en un momento crítico los lazos hemisféricos, un documental que además de las bellezas naturales exhibiría a la dictadura brasileña la visión positiva que EE.UU. y su industria cinematográfica tenían de su nación, Welles se concentra en la pobreza y opresión sufrida por los pintorescos nativos. Al poco tiempo de comenzadas las tareas, el Estado brasileiro (muy atento al proceso, hasta el punto que la filmación del carnaval se realizó con equipos de luces proporcionados por el ejército) comenzó a darse cuenta que el documental no atraería turistas. Aún más, causaba problemas internos: la prensa local, estimulada por el reciente estreno de *Citizen Kane* y el carácter de ícono cultural adquirido por Welles, lo seguía a los sitios de rodaje. La cobertura mediática de las etapas del *film*, junto a los reportajes a Welles, inevitablemente exhibía la poca seriedad del gobierno, recordando las promesas (hasta entonces incumplidas) que fueron hechas a los *jangadeiros*, la tensión con las *escolas do samba*, en una palabra, la perturbadora necesidad de reforma social. Ese alejamiento del proyecto inicial motivó el retiro del apoyo, tanto del gobierno brasileiro como de la RKO, a *It's all true*.

Welles se preocupó por sacar a la luz los problemas sociales y económicos de los nativos, en vez de concentrarse en hacer mera propaganda turística (hasta el punto que, como hemos visto, sus actividades "subversivas" a favor de los *jangadeiros* y de las *escolas do samba* motivaron la cancelación del *film*).

Para resumir los conceptos anteriores, el inconcluso documental que constituyó la contribución de Welles a la intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial posee en el plano formal, al igual que otros documentales "artísticos" sobre países lejanos realizados en el período, numerosas influencias de los tópicos y convenciones de la literatura de viajes del siglo XIX. Por otra parte, su postura ideológica se

anticipa visiblemente a la que adoptarían estos *travel books* a partir de finales de la década del cuarenta. Dado que *It's all true* se filma en 1941, podemos afirmar que en este aspecto, como en tantos otros, Welles fue un precursor. 

1 Roger Ebert "It's All True", *Chicago Sun-Times*, October 27, 1993 [<http://us.imdb.com>].

2 Van Nuys (Capítulo 4) en Peter Bogdanovich y Orson Welles *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo, 1994, pag. 190.

3 *ibidem*.

4 Ver "Orson Welles como desafío ideológico" en Jonathan Rosenbaum, *Las guerras del cine*, Buenos Aires, BAFICI III, 2001.

5 Entrevistas con Orson Welles en André Bazin, *Orson Welles*, Fernando Torres, 1973, pag. 169.

6 Van Nuys (Capítulo 4) en Peter Bogdanovich y Orson Welles, *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo, 1994, pag. 190.

7 *ibidem*, pag. 203.

8 En: *Esquisses* (París, Garnier, 1892), *Campos de batalla y campos de ruinas* (Barcelona, Montero, 1916), y *El alma encantadora de París* (1919).

9 Wright, Richard; *Black Power*. New York, Harper, 1954.

10 Es interesante mencionar que según Mary Louise Pratt (*Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1992, pp. 345-385) en los *travel books* escritos durante el siglo XIX el sujeto de la enunciación busca presentar sus percepciones como una aprehensión absoluta y completa de su objeto. Por ejemplo, el punto elegido para realizar las descripciones de paisajes y comunidades suele ser la cima de una colina, o de una montaña o el balcón de un hotel. En cambio, en los escritos durante la segunda mitad del siglo XX se llevan al extremo las referencias a la imposibilidad de captar cabalmente las particularidades de la otra cultura y por lo tanto de obtener una comprensión global. Abundan las preguntas retóricas sin respuesta y las sensaciones de fragmentariedad, caos, absurdo y desorientación: en síntesis, las marcas de la imposibilidad de *dominar* lo que se ve. Pratt señala que este cambio de paradigma se debe al tránsito desde una visión colonizadora e imperialista hasta una liberadora y multiculturalista, más interesada en comprender las heterogeneidades que en proyectar sobre el entorno la propia cosmovisión. En este sentido, podemos postular que *It's all true* pertenece a este segundo grupo de obras, dado que: a)- Aparece constantemente orientada hacia los puntos de vista de los nativos, tanto en el plano social como en el cultural. b)- Se destacan las virtudes humanas del pueblo brasileiro por sobre las del "hombre blanco". c)- La voz de Welles en *off* señala con frecuencia la dificultad de articular la materia filmada en un esquema totalizador: "Filmar el carnaval es como tratar de capturar un huracán. (...) Duermen un par de horas y se levantan otra vez. Están locos".

11 La obsesión por la imagen nacional en el exterior ha sido un rasgo común a todas las dictaduras latinoamericanas a lo largo del siglo XX; un caso paradigmático es el del gobierno militar argentino del período 1976-1983.



Las continuidades entre el género de la literatura de viajes y los documentales "artísticos" de la primera mitad de siglo también pertenecen al plano semántico. De hecho, los *travel books* son un género cargado de intencionalidad política, en tanto reflejos de una mirada sobre un "otro" cultural: en ellos podemos hallar legitimaciones de proyectos colonizadores (Stanley), militancia panislámica (Burton), e incluso intentos de independencia cultural por parte de las ex colonias, en la postura irónicamente extrañada del guatemalteco Gómez Carrillo, que presenta a Europa como un ámbito exótico<sup>8</sup>. En este sentido, resulta productiva una lectura de *It's all true* en relación con la literatura de viajes poscolonial de las décadas del '40, '50 y '60, tensionada entre la propaganda turística, por una parte, y los géneros contestatarios, como el testimonio y la historia oral, por la otra.

En los años '40 y '50, comenzaron a difundirse textos (Wright, Camus, Didion) que daban testimonio de ciertas aperturas en la ideología colonialista dentro de las metrópolis. Richard Wright es un escritor norteamericano de raza negra que vuelve al África en los albores de los procesos de independización. Su libro de viajes, *Black power*<sup>9</sup>, aparentemente se pliega a las convenciones formales del texto de viajes, dado que no falta el color local en las minuciosas descripciones de la fauna autóctona y de los habitantes; sin embargo, utiliza este elemento como recurso para la denuncia social. La casbah argelina, las miserables chozas de Nigeria, la dudosa higiene de los instrumentos de los médicos brujos, que en manos de un escritor de libros de viajes del siglo XIX o de principios del XX hubieran tenido la mera función de ser detalles pintorescos, útiles para la propaganda turística, en Wright constituyen elementos probatorios de la ineficacia que la administración colonial europea ha tenido en África: no sólo no ha introducido en ella el progreso, sino que en la mayor parte de los casos la ha depauperado.

De la misma manera, en *It's all true*, la presentación de temas turísticos como la jangada y el carnaval es una plataforma utilizada por Welles para exhibir las problemáticas económico-sociales y los conflictos entre el Estado y las clases bajas. Es decir, se despega de la intencionalidad de realizar una mera propaganda turística (lo que constituía el encargo de la RKO y del gobierno de los EE.UU., con el fin de cimentar la "buena voluntad" hemisférica y contribuir a la consolidación de las relaciones en un momento en que existían temores acerca de la infiltración nazi en Latinoamérica), para plasmar una visión crítica de la vida brasilera de los años '40.

El proyecto *It's all true* constaba de tres episodios: *My friend Bonito*, *Carnival* y *Four men in a raft*. Los dos últimos fueron dirigidos por Welles. En *Carnival*, una serie de escenas de samba en las calles de Río<sup>10</sup>, aparecen referencias a una conflictiva medida del dictador Getulio Vargas: la demolición de la Plaza Once, donde tradicionalmente se reunían las *escolas do samba*, para construir una avenida. Welles no sólo reconstruyó la plaza en su escenografía, sino que la banda de sonido del episodio fue la polémica canción "Adiós a Plaza Once", con lo que se unió a la protesta popular. En vez de imágenes inocuas y seductoras del carnaval carioca, lo que era presentado al espectador era un conflicto entre el Estado brasilero y el pueblo.

Interesado en la historia del samba, Welles rastrea como su posible origen a las ceremonias vudú, especialmente el *xango* llevado a cabo en las *favelas* de Río. Entra en contacto con el brujo anteriormente mencionado, con quien acuerdan la filmación de una ceremonia. Sin embargo, el gobierno brasilero no estaba interesado en difundir costumbres consideradas como "supersticiones populares" que intimidarían a los posibles turistas (especialmente a los provistos de reparos religiosos estrictos), sino lo que podría llamarse un folklore domesticado, apto para el consumo masivo. También debe tenerse en cuenta que la presencia de una ceremonia vudú en la película atentaría contra la imagen buscada de un Brasil moderno, pujante y occidentalizado.<sup>11</sup>

La denuncia social se intensifica aún más en *Four men in a raft*. La narración (inspirada, como ya hemos señalado, en un episodio real) comienza con la boda de un *jangadeiro* en una paupérrima pero idílica comunidad costera. Al día siguiente, el muchacho sale al mar para realizar las labores de pesca, de las que depende el sustento de la recién formada pareja. Su frágil embarcación vuelca por el oleaje, causándole la muerte. Sus colegas realizan una extensa y arriesgada travesía hacia Río de Janeiro, para pedir algunos mínimos beneficios sociales (entre los que se cuentan el derecho a la jubilación, el de ser propietarios de sus propias *jangadas* y la posibilidad de que las viudas de los *jangadeiros* muertos en el mar reciban una pensión). Finalmente, a su llegada son recibidos como héroes por la población.